



## Humanimalité : les figures du poète

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez

### ► To cite this version:

Gaëlle Hourdin, Modesta Suarez. Humanimalité : les figures du poète. Article présenté dans le cadre du colloque Le Bestiaire de la littérature latino-américaine, CRLA.. 2009. <halshs-00956919>

**HAL Id: halshs-00956919**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00956919>**

Submitted on 10 Mar 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Humanimalité : les figures du poète***

Gaëlle HOURDIN et Modesta SUÁREZ, Université de Toulouse-Le Mirail

En littérature, et dans la poésie contemporaine en particulier, la figure animale a souvent été envisagée par l'auteur comme un moyen paradoxal d'approcher l'humain par le non-humain, cet animal dont il est censé se différencier. La figure animale n'a cessé d'apparaître, non seulement comme figure poétique, mais aussi comme figure du poète, celui-ci se présentant alors sous les traits d'un animal représentatif de sa condition et/ou de la fonction qu'il s'attribue. La poésie s'inscrit ainsi dans la longue et riche tradition du bestiaire médiéval dans lequel, à l'instar de la fable, chaque animal n'est autre que la figuration de qualités ou de défauts attribués à l'Homme. Si l'usage religieux et didactique de la représentation a fait place à un usage artistique, sa valeur symbolique demeure : l'animalité se fait l'expression de l'appartenance de l'Homme à la nature, au monde sensible, tout en étant le relais de significations culturelles, voire même d'une certaine transcendance.

Quatre poètes et poèmes emblématiques de la poésie péruvienne contemporaine s'avèrent exemplaires de ce recours au bestiaire : « La araña » de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1919<sup>1</sup>), « Libertad-Igualdad » de César Moro (1939<sup>2</sup>), « Secreto de familia » de Blanca Varela (*Valses y otras falsas confesiones*, 1972<sup>3</sup>) et « El lenguado » de José Watanabe (*Cosas del cuerpo*, 1999<sup>4</sup>).<sup>5</sup> Les uns et les autres mettent respectivement en scène l'araignée, la tortue, le chien et le poisson comme représentations du sujet lyrique. Chaque poème renferme l'intime relation d'une voix poétique et d'une chair animale, parfois déjà évoquée dans l'idée de proximité, de parenté ou de corporéité que renferme son titre (« Libertad-Igualdad », « Secreto de familia ») ou celui du recueil auquel il appartient : *Valses y otras falsas confesiones*, *Cosas del cuerpo*. Les quatre poètes s'engagent dans un corps-à-corps avec l'animal qui tient autant du dialogue que de l'autoportrait. Les imaginaires poétiques créés ont en commun une double dimension, à la fois plongée dans une animalité qui dit la chair et la viande, et élévation vers une réflexion métaphysique et poétique.

Le choix des figures animales présentes dans les poèmes oriente en lui-même vers la question de l'identité poétique : tandis que l'araignée fait signe, à travers le tissage de sa toile,

---

<sup>1</sup> César Vallejo, *Los heraldos negros*, in *Obra poética*, Paris / Madrid, Archivos, 1988, p. 37.

<sup>2</sup> César Moro, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 77.

<sup>3</sup> Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones*, in *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001, p. 115.

<sup>4</sup> José Watanabe, *Cosas del cuerpo*, Lima, Editorial Caballo Rojo, 1999, p. 11.

<sup>5</sup> Les quatre poèmes sont reproduits dans leur intégralité en annexe.

vers la construction textuelle, on entend, dans le nom même du *lenguado*, la matière poétique qu'est la langue. La tortue moréenne évoque quant à elle la lyre d'Orphée, et le chien, par-delà ses fonctions archaïques de psychopompe, peut, pour l'Homme, faire figure de semblable, de frère. Quoiqu'elle mène à une impasse génétique, l'union étrange du poète et de l'animal n'en découvre pas moins une voie où se mêlent l'être et le faire poétiques. L'identité qui découle de l'identification suggérée dans le poème entre poète et animal est celle d'un être nouveau, parfois monstrueux, pris entre la précision de sa représentation et l'indéfinition de celle-ci.

L'analyse comparative de la figure animale dans les quatre poèmes devrait nous permettre d'observer l'existence d'une dynamique commune d'aller-retour entre unité et division, identité et altérité, dont l'enjeu est tout autant de proposer une redéfinition du sujet lyrique que de réfléchir à la question de la finitude et de la trace poétique.

## **I. De l'unité à l'altérité**

Une première observation des quatre textes permet de constater que tous établissent un rapport singulier entre le poète et l'animal, allant de la différenciation totale à l'assimilation complète. Ainsi, chez Vallejo, l'araignée est-elle l'objet du regard extérieur de la voix poétique qui entreprend de la décrire, comme en témoignent le verbe qui ouvre le poème et la ponctuation du premier vers : « Es una araña enorme que ya no anda: » ; tandis que le verbe *ser* apporte une définition de l'être en question, les deux points introduisent des précisions supplémentaires à sa description physique. De son côté, le poème de Moro se présente comme un discours héritier du surréalisme, où deux animaux principaux se partagent les rôles : la tortue, animal totémique du poète, et le tigre, représentatif de l'être aimé. Le Je n'est explicitement exprimé qu'au vers 18 : « Me es grato » ; la distance est alors maximale, en apparence, entre celui-ci et l'animal qui donne son titre au recueil *La tortuga ecuestre*. Le poème de Blanca Varela, quant à lui, constitue un moyen terme dans la mesure où le Je et le Tu, d'abord différenciés dans un discours onirique (« soñé con un perro »), finissent par se confondre dans la figure canine : « tú eres el perro ». Enfin, chez Watanabe, le Je s'identifie pleinement à la figure marine du *lenguado*, et ce dès le premier vers où l'emploi du verbe définitionnel *ser* se fait cette fois à la première personne du singulier : « Soy ».

Si le degré d'assimilation du je poétique et de l'animal varie de la sorte d'un poème à l'autre, en revanche, chacune des descriptions souligne les mêmes idées de division et de

perte d'unité. Dans « Secreto de familia », le chien, avant de se confondre avec le sujet lyrique, n'apparaît, dans le premier vers, que comme une représentation onirique qui, pourtant, assume déjà le rôle poétique : « cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba ». La désarticulation et la disproportion règnent chez l'araignée « enorme », au corps séparé entre « una cabeza y un abdomen » : « el abdomen a un lado, / y al otro la cabeza ». C'est un animal monstrueux, dont la disproportion constitue un véritable handicap, qui apparaît aux yeux du lecteur : « Es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza ». Le regard se focalise sur des fragments de ce corps flanqué de pattes dont le Je souligne à plusieurs reprises la multiplicité : « sus pies innumerables alargaba », « Con tantos pies, la pobre », « sus pies numerosos ». En revanche, si l'intégrité physique de la tortue et du tigre est préservée dans « Libertad-Igualdad », on assiste à une dissémination corporelle :

El invierno tiene **pies** de madera y **ojos** de zapato  
 [...]
 El invierno tiene **orejas** de escalera un peinado de cañón  
 Tiene **dientes** en forma de sillas de agua  
 Para que los soldados ecuestres de la tortuga  
 Beban las sillas y suban las **orejas**

Enfin, le corps du *lenguado* est marqué, non par la disproportion comme l'araignée, mais par la dissymétrie, donc l'absence d'harmonie :

He perdido la simetría  
 de los animales bellos, mis ojos  
 y mis narices  
 han virado hacia un mismo lado del rostro. soy  
 un pequeño monstruo invisible

Plus encore que dans le poème de Vallejo, la figure animale confine ici au monstrueux : l'être considéré se démarque par son écart par rapport à la norme, ce en quoi il se rapproche de la deuxième définition du monstre proposée par le *Robert* : « être vivant ou organisme de conformation anormale (par excès, défaut ou position anormale de certaines parties de l'organisme) ».<sup>6</sup>

### ***L'impossible descendance***

Ce caractère hors normes pose problème dans une perspective familiale et généalogique. Tout d'abord, il va de pair avec une incapacité à se reproduire, perceptible chez Moro dans l'union contre nature du « tigre ailé » et de la « tortue équestre » : « la divina pareja embarcada en la cópula / Boga interminable entre las ramas de la noche ». Ensuite, le

<sup>6</sup> *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1629.

caractère mi-humain, mi-animal du je poétique chez Varela semble être l'objet d'un secret de famille inscrit dans le titre du poème. Cette identité honteuse destinée à rester cachée est révélée au milieu et à la fin du texte : « tú eres el perro tú eres la flor que ladra ». Dans ce vers, la monstruosité naît de l'association de l'humain, du monde végétal et du règne animal ; de la poésie, communément incarnée par la fleur, et du bestial, cet aboiement qui se présente comme la dégradation du chant poétique. Le poisson de Watanabe, cependant, s'il ne produit pas non plus de descendance, tend à se confondre avec l'univers tout entier : il se trouve impliqué dans une dynamique d'expansion (vers 22) et de reproduction qui tiendrait davantage du clonage (« mi vida / depende de copiar »).

### *Une généalogie poétique*

Si l'on reprend le poème « Libertad-Igualdad », et en dépit de cette incapacité naturelle du monstre à se reproduire, l'enjeu généalogique, celui de la revendication par le poète d'une famille poétique, n'est pas absent des vers. Cet enjeu est particulièrement perceptible dans le poème de Moro qui est aussi le seul dans lequel l'union charnelle des deux animaux en présence s'exprime explicitement. Le lexique employé oriente déjà vers cette question filiale depuis une perspective dynastique, suggérée par les champs sémantiques de la noblesse (« armiño », « castillo », « real ») et des pierres précieuses (« esmeralda », « amatista »). Le poème se fait l'expression d'une sorte de rêve aristocratique dans lequel la tortue, représentation poétique du je, se couvre d'hermine et où l'hiver « se vuelve un castillo ». Par le recours à ce type de lexique, les amants et la relation qu'ils entretiennent se voient ennoblis, de la même façon que l'adjectivation des expressions « la divina tortuga ecuestre », « La divina pareja », tend à leur conférer un caractère sacré. En outre, si l'union des deux animaux sacralisés semble *a priori* inapte à la procréation, celle-ci est pourtant annoncée au vers 7 : « La generación sublime por venir ». Par ces mots, le couple formé par la tortue et le tigre se présente comme un couple primordial, originaire, dont l'union donnera naissance à une descendance extraordinaire. L'arrière-plan biographique du poème étant une relation amoureuse homosexuelle, dont le caractère transgressif est à la fois mis en valeur et sublimé par la représentation des amants sous les traits de la « divina tortuga » et du « tigre real », deux animaux incompatibles voire antithétiques, le vers invite à lire cette « generación » comme la génération du vers poétique : l'amour et la fusion des deux êtres sont à la source du vers et de l'inspiration poétique. Le couple est ainsi créateur, non d'un point de vue génétique mais artistique. En ce sens, l'adjectif « acoplado », employé au vers 5,

présente l'intérêt de dire l'union charnelle tout en donnant à entendre la forme poétique qu'est la « copla », reliant alors l'acte reproducteur à une forme de production poétique.

Parallèlement à cette inscription textuelle d'une filiation poétique annoncée, le poème porte également la trace d'une ascendance poétique tout autant revendiquée que remise en question aux vers 17-19 :

Como aquel que dice : « **a su muy digno cargo elevado**  
Como el viento partícipe de un % mínimo, **me es grato**  
**Dirigir** un alerta de silencio »

Ces trois vers sont sous-tendus par un double mouvement en apparence contradictoire, témoin de l'ambivalence permanente du sentiment du sujet lyrique et de César Moro en particulier à l'égard de la tradition poétique. D'une part, la désacralisation de l'écriture poétique est manifeste dans l'emploi du signe non verbal du pourcentage (« % ») et dans l'incorporation de formes extérieures au champ poétique traditionnel : le discours direct, indiqué par les deux points et les guillemets, et la formulation épistolaire, que nous avons soulignée en gras. À ces deux premiers points s'ajoute l'imprécision, l'approximation de ce qui se veut par ailleurs une définition : « aquel que dice ». L'expression, dont la trivialité et le manque d'euphonie marquent une distance par rapport à l'écriture poétique traditionnelle, n'en constitue pas moins une référence explicite au célèbre vers de Rubén Darío qui ouvre le premier poème des *Cantos de vida y esperanza* (1905) : « Yo soy **aquel que** ayer no más decía / el verso azul y la canción profana ». <sup>7</sup> Intitulé « Libertad-Igualdad », ce texte contemporain de *La tortuga ecuestre* professe une liberté à la fois amoureuse et poétique, assise, encore une fois, sur une tradition, et qui prend valeur de manifeste poétique. César Moro s'approprie le balbutiement du poète moderniste, déjà hérité de Saint Jean de la Croix <sup>8</sup>, tout en désacralisant totalement le vers.

La combinaison de la désacralisation du vers et de l'emprunt à Darío constitue une façon pour le je poétique de se poser par rapport au maître et de lui rendre hommage – comme le montre la formule de déférence : « a su muy digno cargo elevado » –, tout en revendiquant une forme poétique et une modernité d'écriture nouvelles, marquées par les avant-gardes. Nous voyons ici comment, dans les vers *a priori* les plus hermétiques et les moins « poétiques » au sens très traditionnel du mot, se trouve concentrée une réflexion sur l'écriture poétique, toujours prise entre la parole (« dice », qui introduit le discours direct) et le silence

<sup>7</sup> Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, in *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, Colección Austral, 1992, p. 187. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Cf. « y dextame muriendo / un no sé **qué que** quedan balbuziendo » in San Juan de la Cruz, *Poesía*, édition de Domingo Induráin, Madrid, Cátedra, 1992, p. 250. Nous soulignons.

(« silencio ») qui clôt le passage. Il s'agit de revendiquer un héritage poétique en même temps qu'une nouvelle voie/voix poétique, à mi-chemin entre la tradition et la nouveauté surréaliste qui, si elle a bouleversé l'écriture, s'est elle aussi fondée sur la reconnaissance d'écritures antérieures.

Cette désacralisation du verbe poétique s'exprime différemment dans « Secreto de familia », par la dégradation de l'image qui constitue le symbole par excellence de l'écriture poétique, la fleur. L'animalisation que celle-ci subit (« la flor que ladra »), associée au remplacement de l'oiseau par le chien (« tú eres el perro », « lengua de cuatro patas »), renvoie une image déformée, subvertie, de la poésie, renvoyée au terrestre et à l'expression brute et animale. La vision proposée se trouve aux antipodes de celle qui vient clore le poème de Watanabe :

A veces sueño que me expando  
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande  
que los más grandes.

L'expansion, le double superlatif, se font le relais d'une conception plus baudelairienne du poète et traduisent son orgueil, son ambition, de nature quasi divine.

## **II. De l'autre à l'un ou la redéfinition de la figure du je poétique**

Les derniers vers cités laissent clairement apparaître la fonction attribuée à l'animal dans chacun des poèmes. Dans tous les cas, celui-ci permet de redéfinir la place et le rôle du sujet lyrique qui, en se positionnant par rapport à la figure animale, selon différents degrés d'assimilation, se situe dans un rapport à l'écriture et à sa condition de poète et d'humain. Il est remarquable que la corporéité monstrueuse de l'animal ne suscite pas l'effroi chez le je poétique mais éveille plutôt un élan de curiosité qui revêt plusieurs formes d'un texte à l'autre, convergeant vers le sentiment et le *pathos*.

### ***Un sentiment de compassion***

Ce rapprochement avec l'animal prend naissance dans une insistance sur sa souffrance qui s'extériorise par les humeurs du corps, le sang et les larmes : l'araignée saigne, de même que l'hermine ; la chair du chien est à nu ; la forêt moréenne, animalisée par le « bramido », pleure (vers 6) ; quant au *lenguado*, sa chair est elle aussi mentionnée au vers 20 tandis que sa souffrance est indirectement suggérée par sa déformation physique et la peur qui l'habite : « los grandes depredadores me rozan sin percibir / mi miedo ». Le pathétique de l'existence

animale imprègne les poèmes sans toutefois étouffer l'écriture poétique. Il semblerait que l'animal, par la distance qu'il introduit et qui le sépare *a priori* du je poétique, permette à ce dernier d'échapper aux excès du *pathos* tout en le reliant à sa propre nature animale, physique, première.

### ***De la sacralisation du monstre***

Parallèlement à l'expression de cette souffrance, divers sentiments affleurent et marquent les nuances du rapport qui unit le sujet et la figure animale. Ce rapport est de l'ordre de la compassion chrétienne, du partage de la douleur dans « La araña » : « me ha dado qué pena esa viajera » (vers 16 et 21). L'empathie évolue jusqu'à la sacralisation du monstre chez Moro, comme en témoigne le lexique de la divinité dont le poème est parsemé : « la divina tortuga ecuestre », « los angélicos ofidios », « la divina tortuga asciende al cielo », « la divina pareja », « gemido de la diosa ». Les représentations textuelles des amants, figures animales dotées de caractéristiques originales, éloignent le poème de la réalité biographique qui a présidé à son élaboration et tendent à mythifier le couple qui se détache sur un paysage atemporel. Chacun mêle des attributs propres à des espèces animales différentes – tortue et cheval, tigre et oiseau –, elles-mêmes associées à des éléments différents – l'eau et la terre, la terre et l'air. On pense alors à des cultures aussi éloignées que le monde grec ancien et les civilisations précolombiennes qui prêtaient à leurs dieux ou aux autres créatures mythologiques des figures fantastiques, mi-humaines, mi-animales, ou combinant plusieurs animaux. Une véritable mythologie amoureuse et poétique se met ainsi en place dans le poème où la divinité naît de l'union contre-nature et monstrueuse de deux créatures appartenant à des espèces différentes, et dont le poème souligne l'incompatibilité supposée : « la presencia **insólita** del tigre / Acoplado a la divina tortuga ecuestre ». Cet accouplement apparaît alors comme un événement fondateur et unique entre deux êtres d'exception, de nature respectivement royale et divine. L'amour se présente comme un acte créateur et fondateur, la génération en question désignant le poème lui-même, dont le caractère décousu et irrationnel fait aussi de lui un objet composite et monstrueux.

### ***Attraction-répulsion***

Si le monstrueux n'est pas absent de « Libertad-Igualdad », le sentiment se fait plus ambigu dans « Secreto de familia » où il relève de l'attraction-répulsion ; ainsi les termes s'opposent-ils dans une construction chiasmatique aux vers 16 et 17 : « sólo la roja pulpa del



can es limpia / la verdadera luz habita su legaña ». Tandis que la « roja pulpa » et la « legaña » font référence à la matérialité du corps, à la chair, l'adjectif « limpia » et la « verdadera luz » relèvent de l'abstraction, du spirituel. Les deux plans, physique et spirituel, coïncident dans la figure animale qui en arrive ici à incarner les valeurs de pureté et de vérité.

Le rapprochement du je poétique et de l'animal se fait fusion chez Watanabe et se concentre dès le premier vers qui introduit une définition du je poétique : « Soy / lo gris contra lo gris ». La fascination pour l'animal est de l'ordre de l'identification. De Vallejo à Watanabe, le rapport évolue donc de la différenciation de l'homme et de l'animal (*la araña*) à l'absence d'écart (*lenguado*), en passant par le dédoublement chez Moro et Varela.

Comment expliquer le besoin de chacun de ces poètes d'opérer un détour par l'animal pour parler de sa condition d'homme et de poète ? En quoi ces animaux si différents s'avèrent-ils capables d'incarner les questionnements existentiels et poétiques du créateur ?

### **III. *Humanimalité* ou l'animal comme mot de passe**

Au-delà de l'assimilation commune du poète à l'oiseau ou au cygne, représentations respectives du chant et de l'esthétique poétiques, l'animal semble, d'une manière générale, bien éloigné de ce qui fait l'écriture : d'un côté dominant la nature, le corps, l'instinct ; de l'autre, la culture, l'esprit et l'abstraction du recours expressif aux signes linguistiques. La vieille opposition entre le corps et l'esprit qui domine encore de nos jours la pensée occidentale ne s'exprime-t-elle pas, d'ailleurs, dans « La araña », par ce corps scindé : « el abdomen a un lado, / y al otro la cabeza » ? Par cette construction chiasmatique, Vallejo, suivant une longue tradition, relaie l'idée de la dichotomie entre corps et esprit, parfois source de souffrance pour l'intellectuel. Le corps est présenté comme un obstacle, une entrave à la liberté de l'esprit : « Es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza ». En se coulant dans la peau animale, le sujet lyrique ne fait que se rappeler à sa condition animale, à sa dimension matérielle, corporelle. S'envisager comme chair revient aussi pour lui à toucher du doigt sa finitude, son humaine condition d'être-pour-la-mort.

#### ***Les figures du destin***

Ce destin auquel l'homme ne peut échapper se cristallise dans la récurrence de l'œil, associé à l'idée de fatalité dans les deux premiers poèmes : « Y he pensado en sus ojos

invisibles, / los pilotos **fatales** de la araña » ; « el **ojo fatal** de la amatista ». La mort plane sur l'araignée qui a déjà perdu sa couleur et « ya no anda » ; par ce motif de la marche, le poème rejoint la métaphore de l'*homo viator*, de la vie comme chemin, comme voyage. À cette image s'ajoute celle du fil du destin, coupé par les Parques : « Es una araña que temblaba fija / en un filo de piedra ». Le double oxymore de ces vers exprime à la fois la fragilité de l'existence et la pétrification de l'araignée déjà engagée sur le chemin de la disparition. Si la finitude prochaine s'exprime ici par la ténuité du fil et la raideur presque cadavérique de ce dernier et de l'animal devenu incolore, l'image est plus violente encore chez Blanca Varela : la chair à vif du chien et la présence d'un dieu-boucher ne peuvent qu'évoquer immédiatement les images de bœuf écorché qui peuplent la peinture hollandaise et flamande comme autant de variations sur le thème de la vanité. Au célèbre « Bœuf écorché » de Rembrandt (1655) s'ajoutent, plus près de nous, la « Figure avec viande » de Francis Bacon (1954), ainsi que ses « Crucifixions », représentations contemporaines de corps à vif. Dans le poème comme dans ces tableaux, l'exposition de la chair renvoie le lecteur-spectateur à sa condition animale. À l'instar du bœuf et du chien, il finira privé de son enveloppe corporelle pour revenir au néant après avoir été réduit à un tas de viande.

C'est cette menace inéluctable de la disparition du corps et de la peur qu'elle suscite qui transparaissent dans tous les poèmes : « arde desaparece la piel humana ». Non seulement l'araignée est incolore, mais ses yeux sont déjà invisibles ; le *lenguado*, immobile (« tendido siempre ») et enterré (órganos enterrados), présente d'ores et déjà une attitude de mort. En outre, il se confond avec le sable et fait part de la peur qui est la sienne : « El miedo circulará siempre en mi cuerpo / como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho ». L'insignifiance de ce corps est lisible dès les premiers vers dans sa couleur grise qu'il partage avec le fond marin : ce sable, qui symbolise déjà le passage du temps, n'est pas si éloigné de la poussière biblique : « Car tu es poussière et tu retourneras à la poussière » (Genèse, 3, 19). Le poisson – dont il n'est pas anodin de rappeler qu'il est un symbole christique – passe donc de l'expression d'une vanité à une autre : de l'insignifiance de son existence (*vanitas vanitatis*) à son orgueil démesuré qui clôt le poème.

### *Eloge de l'insignifiance*

Dans chacun des exemples évoqués, la corporéité animale dit la menace et la certitude de la finitude ; pourtant, on constate qu'elle sert aussi de point d'articulation vers la réflexion métapoétique qui habite également les vers, parallèlement à l'inquiétude existentielle. Ainsi,

les mots désignant les différentes parties du corps s'avèrent-ils bivalents et fonctionnent-ils littéralement comme des signes de reconnaissance d'une interrogation sur l'écriture face au passage du temps. Les « pies innumérables » de l'araignée n'évoquent-ils pas les pieds des vers, tout en renvoyant à l'idée d'empreinte laissée sur une surface, telle l'encre sur la page ? Écriture, la poésie est aussi voix, chant, et ce sens fondamental en poésie – et tout particulièrement dans la poésie moréenne – qu'est l'ouïe apparaît textuellement chez Moro dans l'oreille : « las orejas / Desbordantes de mensajes escritos ». Enfin, dans les deux derniers poèmes que nous évoquons, c'est l'organe le plus évident, la langue, qui est mis en évidence : dans le nom même du *lenguado*, d'abord, et dans la métaphore de la « dulce negra lengua de cuatro patas », ensuite. Par cette image, le je poétique se représente comme un être hybride, fusion de la langue poétique – d'ailleurs noire comme l'encre – et de la figure animale.

Tous ces signes, ces « mots de passe » qui jouent sur deux plans, permettent au sujet de dire l'intime conviction de l'écriture poétique, tout en se situant dans l'infime de la langue et aux antipodes du sublime, relié à la tradition poétique. Quoique ce sublime s'exprime chez Moro, de façon sans doute ironique, dans la « generación sublime », et réapparaisse à la fin du « Lenguado », le début de ce poème en est bien éloigné : l'œuvre du je poétique est présentée comme une vulgaire copie (« mi vida / depende de copiar incansablemente »), donc comme la perte de toute originalité, à laquelle se résume pourtant une vie. Reste alors l'infime du fragment, du reste, de la trace qui parcourt les textes : trace de la vie elle-même chez Moro où se pose la question de la descendance de la « divina pareja embarcada en la cópula » ; trace, aussi, laissée par le poète. L'écriture est véritablement mise en scène dans le poème de Watanabe où la « palada de órganos » sur le « vasto fondo marino » imite le signe sur la page. L'interrogation existentielle et l'interrogation métapoétique se rejoignent dans l'image des pieds de l'araignée, dont l'abondance symbolise tout autant le problème du poème que celui du sujet : « Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse ».

### ***La trace, le tracé, l'empreinte***

Cette trace est, à son tour et à l'image du je poétique lui-même, menacée de disparaître. Tandis que la « palada de órganos » du *lenguado* constitue à peine un relief sur le fond marin monochrome dont l'œil ne parvient pas à le distinguer, le tracé se présente, chez Moro et Varela, à partir d'une opposition chromatique fondamentale entre le noir de la trace et le blanc du fond : la « negra lengua » contraste avec le blanc contenu dans le prénom de la

poète ; les messages moréens sont écrits sur la neige, une surface blanche toujours en sursis, menacée de fondre et de faire disparaître avec elle l’empreinte de l’écriture. Cependant, cette disparition du signe, qui fait figure de condamnation, ne semble pas toujours constituer une menace. En cela, la double culture, orientale et occidentale, de Watanabe, éclaire d’un jour nouveau son poème. En effet, si nous avons rapproché la copie de l’idée de perte d’originalité, il est important de souligner qu’elle est au contraire évaluée positivement dans certaines cultures asiatiques, parmi lesquelles la culture chinoise. De même, la perte d’identité que peut signifier la dilution du signe dans le tout à la fin du texte (« Yo soy entonces / toda la arena, todo el vasto fondo marino ») semble compensée par la communion avec le monde qui rapproche l’expérience poétique de l’expérience mystique. Nous constatons ainsi la présence, plus ou moins affirmée selon les cas, de la religion dans ces quatre poèmes, qu’elle passe par la mythologie – la tortue divine et le tigre ailé, les Parques –, par la vision monothéiste d’un dieu-boucher, ou encore par l’aspiration plus générale à l’harmonie et à la communion totale avec la nature.

Par-delà les distances temporelles et poétiques qui les éloignent les uns des autres, ces quatre textes convergent dans la construction d’un même paradoxe : celui de dire l’intimité profonde de l’homme à partir du non-humain, de l’animal dont il semble généralement se distinguer ; dire l’animalité pour être au plus près de l’humanité, donc de la voix poétique. L’humanimalité qui constitue le noyau des quatre poèmes pourrait ainsi se définir comme cette capacité à faire le détour par l’animal pour retrouver en lui les lignes de force de l’humanité que sont la capacité vitale d’une part, et la conscience de la fin d’autre part.

## Annexe : poèmes étudiés

### LA ARAÑA

Es una araña enorme que ya no anda;  
una araña incolora, cuyo cuerpo,  
una cabeza y un abdomen, sangra.  
Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo  
hacia todos los flancos  
sus pies innumerables alargaba.  
Y he pensado en sus ojos invisibles,  
los pilotos fatales de la araña.  
Es una araña que temblaba fija  
en un filo de piedra;  
el abdomen a un lado,  
y al otro la cabeza.  
Con tantos pies la pobre, y aún no puede  
resolverse. Y, al verla  
atónita en tal trance,  
hoy me ha dado qué pena esa viajera.  
Es una araña enorme, a quien impide  
el abdomen seguir a la cabeza.  
Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!

César Vallejo, *Los heraldos negros*, 1919.

.....

### LIBERTAD-IGUALDAD

El invierno recrudece la melancolía de la tortuga ecuestre  
El invierno la viste de armiño sangriento  
El invierno tiene pies de madera y ojos de zapato  
La esmeralda puede resistir la presencia insólita del tigre  
Acoplado a la divina tortuga ecuestre  
Con el bramido de la selva llorando por el ojo fatal de la amatista  
La generación sublime por venir  
Desata las uñas de las orquídeas que se clavan en la cabeza de los angélicos  
ofidios  
La divina tortuga asciende al cielo de la selva  
Seguida por el tigre alado que duerme reclinada la cabeza sobre una almohada  
viviente de tenuirrostrós (oiseau)  
El invierno famélico se vuelve un castillo  
El invierno tiene orejas de escalera un peinado de cañón  
Tiene dientes en forma de sillas de agua  
Para que los soldados ecuestres de la tortuga

Beban las sillas y suban las orejas  
Desbordantes de mensajes escritos en la nieve  
Como aquel que dice: «a su muy digno cargo elevado  
Como el viento partícipe de un % mínimo, me es grato  
Dirigir un alerta de silencio»  
En vano los ojos se cansan de mirar  
La divina pareja embarcada en la cópula  
Boga interminable entre las ramas de la noche  
De tiempo en tiempo un volcán estalla  
Con cada gemido de la diosa  
Bajo el tigre real

César Moro, 1939.

.....

### SECRETO DE FAMILIA

soñé con un perro  
con un perro desollado  
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba  
pregunté al otro  
al que apaga la luz al carnicero  
qué ha sucedido  
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola  
no hay otro  
la luz no existe  
tú eres el perro tú eres la flor que ladra  
afila dulcemente tu lengua  
tu dulce negra lengua de cuatro patas

la piel del hombre se quema con el sueño  
arde desaparece la piel humana  
sólo la roja pulpa del can es limpia  
la verdadera luz habita su legaña  
tú eres el perro  
tú eres el desollado can de cada noche  
sueña contigo misma y basta

Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones*, 1972.

.....

## EL LENGUADO

Soy  
lo gris contra lo gris. Mi vida  
depende de copiar incansablemente  
el color de la arena,  
pero ese truco sutil  
que me permite comer y burlar enemigos  
me ha deformado. He perdido la simetría  
de los animales bellos, mis ojos  
y mis narices  
han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy  
un pequeño monstruo invisible  
tendido siempre sobre el lecho del mar.  
Las breves anchovetas que pasan a mi lado  
creen que las devora  
una agitación de arena  
y los grandes depredadores me rozan sin percibir  
mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo  
como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. Soy  
una palada de órganos enterrados en la arena  
y los bordes imperceptibles de mi carne  
no están muy lejos.  
A veces sueño que me expando  
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande  
que los más grandes. Yo soy entonces  
toda la arena, todo el vasto fondo marino.

José Watanabe, *Cosas del cuerpo*, 1999.